



Il/houwa de Driss Ksikes par le Dabateatr: Une création théâtrale du français au Darija

Catherine Miller

► To cite this version:

Catherine Miller. Il/houwa de Driss Ksikes par le Dabateatr: Une création théâtrale du français au Darija. 2010. halshs-00592453

HAL Id: halshs-00592453

<https://shs.hal.science/halshs-00592453>

Preprint submitted on 12 May 2011

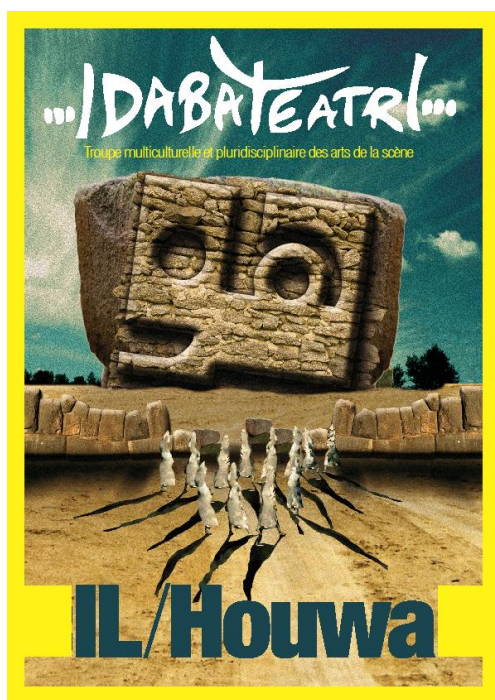
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Il/houwa de Driss Ksikes par le Dabateatr: Une création théâtrale du français au Darija

Catherine Miller, CNRS-Centre Jacques Berque, Rabat et IREMAM-Aix en Provence

miller@msh.univ-aix.fr



1. Préliminaire

Quand j'ai présenté cette communication à la conférence de Cadix fin novembre 2009, je ne connaissais de l'association entre le Dabateatr et le dramaturge Driss Ksikes que la présentation publique en Octobre 2008 de la pièce *Il/houwa* écrite par D. Ksikes. Bien qu'ayant obtenu un prix au niveau national, cette pièce me semblait rester un événement un peu isolé qui ne pouvait pas être considéré comme emblématique d'un renouvellement plus général du théâtre marocain.

A partir d'octobre 2009, la collaboration entre Driss Ksikes et le Dabateatr a été renforcée par une résidence à l'Institut français de Rabat, se traduisant chaque mois par une semaine d'ateliers de théâtre et d'événements culturels variés (musiques, lectures de texte, invitation d'autres troupes de théâtre etc.). En quelque mois, le *Dabateatr citoyen* a connu un succès croissant, devenant l'un des événements marquants et incontournables de la capitale marocaine pour l'année 2010. Une

deuxième pièce (180°) de Driss Ksikes, en partie issue de ces ateliers, a été présentée au Théâtre Mohamed V de Rabat en Octobre 2010 et a également obtenu un vif succès.

De ce fait, le travail engagé par Driss Ksikes et Jaouad Essounani, le directeur du Dabateatr prend une visibilité plus importante et leurs choix, tant linguistiques que dramaturgiques, peuvent être considérés comme les marqueurs d'une nouvelle expression théâtrale au Maroc. Tous deux revendiquent clairement un théâtre engagé au cœur de la cité, à même d'accompagner ou de révéler les transformations sociales en cours. Leur action tend également à réinsérer le théâtre au carrefour de toutes les pratiques créatrices, artistiques et intellectuelles.

N'étant pas une spécialiste du théâtre marocain - dont je n'ai pas eu l'occasion de voir les grandes pièces qui ont marqué son histoire-, il m'est difficile d'évaluer le réel degré d'innovation de la pièce, que ce soit sur le plan linguistique ou celui de la mise en scène. Cependant, j'ai choisi de présenter les textes de cette pièce comme exemple de créativité en arabe dialectal (thème initial de la conférence) pour deux raisons. L'une a été la possibilité d'accéder aux différentes versions écrites et encore non publiées du texte en français et en arabe, me donnant ainsi la possibilité de les comparer¹. La deuxième raison est que la démarche de traduction à laquelle s'est livré Driss Ksikes me semble emblématique d'un mouvement en cours visant à promouvoir une langue marocaine moderne.

2. II/huwa et la place du théâtre dans la scène culturelle marocaine des années 2000.

Si le théâtre marocain fut, dans les années 1960-1970, au cœur des mobilisations artistiques, sociales et politiques,² il apparaît dans les années 2000 en déclin et en retrait du renouvellement qui marque la scène musicale, les arts plastiques et le cinéma marocains. Malgré une politique de soutien public en faveur des jeunes troupes initiée dans les années 1998, le théâtre marocain des années 2000 est principalement un théâtre de divertissement, diffusé par la télévision et on constate l'absence de pièces d'auteur (particulièrement en arabe), le désintérêt des spectateurs et le manque d'innovation (Belghali 2010). Dans les articles de presses ou les documentaires consacrés au renouveau culturel du Maroc (la fameuse *nayda*), on ne trouve pas (ou alors très rarement) en 2007-2009 mentions de jeunes metteurs en scène ou d'écrivains de théâtre comme exemples du «Maroc qui bouge ».

¹ Je remercie infiniment Driss Ksikes de m'avoir donné trois versions de sa pièce. Toute erreur d'interprétation et d'analyse est mienne bien entendue.

² Pour le rôle fédérateur du théâtre entre scène, musique et engagement politique voir Touzami 2003

Cette première impression est cependant largement caricaturale. On retrouve autour du Dabateatr des réseaux proches ou acteurs de la « nouvelle scène » musicales et cinématographiques³ et depuis 2005, plusieurs initiatives tant à Casa qu'à Rabat essaient de sortir le théâtre de son isolement comme le Festival de Théâtre *Allons au Théâtre* organisé à Casablanca par la Fondation des Arts vivants depuis 2005 et auquel le Dabateatr a été associé dès sa deuxième édition en 2006. Le programme de ce Festival⁴ montre qu'une très large place est faite à des adaptations ou créations en arabe dialectal, allant de pièces s'inspirant du patrimoine national (comme *Harrāz* par le Théâtre Tensift sur un texte de Abdeslam Charaibi en 2006), à des adaptations de Molière, Marivaux, Feydau et des adaptations de textes plus modernes comme Ariel Dorfman (*Chemaa* du Dabateatr en 2006), Mateï Vinnec (*3 nuits avec Madox* par la troupe Daha Wissa en 2010) ou Ionesco (*Il'fhamator* par la troupe Nous jouons pour les Arts en 2010). Même si les troupes programmées à ce Festival semblent relativement peu nombreuses (la plupart reviennent à chaque édition comme la troupe Tensift et la Cie Drama-Marrakech qui présente des pièces de Abdellatif Firdaous), on perçoit bien qu'une dynamique théâtrale est en cours, comme l'indique d'ailleurs un récent article de Mouna Belghali (2010).

Dans ce contexte, l'expérience de la pièce *IL/houwa* me semble emblématique pour plusieurs raisons :

- a) il s'agit d'une pièce d'auteur, d'une pièce « littéraire » dont la première version a été écrite en français avant de connaître plusieurs versions successives en vue de sa représentation au Maroc. Du texte français à la performance théâtrale nous pouvons ainsi percevoir le travail de mise 'en darija'
- b) son auteur est une personnalité intellectuelle relativement connue au Maroc : écrivain, chercheur, il est aussi journaliste et spécialiste des médias. C'est en tant que journaliste qu'il a fait parti des pionniers qui se sont publiquement prononcés en faveur d'une valorisation de la darija au Maroc. S'il a un discours très construit sur la question, il opte pour une position relativement nuancée du rôle que la darija peut jouer aujourd'hui dans la société marocaine.
- c) Le texte français est de facture contemporaine relativement « classique » et universelle (dans la lignée des grands auteurs du XXème siècle) mais la mise en scène *IL/houwa* se veut et relève

³ L'étude des réseaux artistiques n'est pas mon propos ici, mais il est clair qu'autour des promotions de l'ISADAC et du réalisateur et producteur de films Nabil Ayouch, on trouve un réseau de jeunes ou moins jeunes gens comme Hicham Lasri, Said Bey, Amine Ennaji etc. , considérés comme des figures de la nouvelle scène cinématographique qui ont tous collaboré avec Jaouad Essounani.

⁴ Le programme de chaque édition est disponible sur le site de la fondation des Arts vivants <http://www.fondationdesartsvivants.ma/>

d'une expérimentation qui participe à la création d'un théâtre marocain moderne et engagé où les choix linguistiques sont dûment pensés et réfléchis.

Dans un dossier de presse destiné à la promotion de la pièce à l'international, l'expérience IL/houwa est présentée par ses concepteurs comme :

« la rencontre entre deux créateurs aux parcours différents mais tous deux singuliers, qui se retrouvent dans la transgression et la confrontation d'idées ».

Le projet est défini comme résolument novateur, défendant un « théâtre alternatif » et en phase avec un mouvement culturel plus large :

« IL », c'est un mélange de mots, de langues, d'énergies et de publics, un melting-pot de ces artistes qui font bouger la scène culturelle marocaine. Cette expérience prometteuse, réunit ainsi des symboles d'une nouvelle génération, d'un Maroc créatif, pour donner une certaine visibilité au théâtre marocain, à l'intérieur et à l'extérieur des frontières du pays. L'auteur et la troupe poursuivent actuellement sous d'autres formes cette expérimentation dans une expérience qu'ils qualifient de théâtre citoyen ».

L'association entre ces deux « personnalités » que sont Driss Ksikes et Jouad Essounani a en effet prouvé que, au-delà d'une performance occasionnelle comme peut l'être une représentation théâtrale, leur action s'inscrit dans une dynamique plus profonde de renouvellement culturel et social passant, entre autres, par la volonté de bousculer voire transgresser les normes, que ce soit au niveau des registres langagiers (en se démarquant du français littéraire, de l'arabe standard mais également d'une darija aseptisée) ou des tabous concernant les frontières du dicible et de l'indicible en public (qu'est ce qu'on peut dire et avec quels mots pour quel public).



3. L'auteur : Driss Ksikes - itinéraire, œuvre et choix de langue⁵

Itinéraire

⁵ Cette section se base sur un interview avec l'auteur en Mai 2009 et de lectures dans des dossiers de presse.

Parfaitement plurilingue, D. Ksikes a reçu une scolarisation trilingue arabe, français et anglais dans le système public (car il appartient à la génération qui n'a pas connu l'arabisation de l'enseignement public). Au lycée il a suivi une formation littéraire et anglophone et a obtenu une Maîtrise de littérature anglaise et un diplôme de traduction arabe-anglais-français. A partir de 1992-1993, il abandonne les études supérieures et devient critique littéraire dans des journaux francophones marocains (*Libération*, *le Journal*). Il devient ensuite rédacteur en chef de l'hebdomadaire marocain *TelQuel* de 2001 à septembre 2006 et de son pendant arabe (*Nichane*) pendant 5 mois de septembre 2006 à Janvier 2007. Il est actuellement directeur de rédaction de la revue *Economia* et directeur du Centre d'Etudes Sociales Economiques et Managériales (CESEM) de Rabat, un centre de recherche dépendant d'une grande école privée (HEM). A 40 ans, D. Ksikes a donc déjà de nombreuses activités à son actif et bénéficie d'une reconnaissance tant nationale qu'internationale, et même d'une brève notice sur wikipedia⁶ !

Depuis 2007/08 il est également lié aux cercles intellectuels et artistiques de la ville de Marseille-Aix. Il a participé à plusieurs numéros de la *Revue du Midi* (cf. N° 23 & 24 en 2008), et a collaborer à deux ouvrages collectifs publiés à Actes Sud (*Tanger Ville Frontière*, et *Médias en Méditerranée en 2008*). Il est également l'initiateur des *Rencontres d'Ibn Rouchd* à Rabat depuis Juin 2009, qui se veulent le pendant marocain des Rencontres d'Averroès qui se déroulent tous les ans à Marseille.

Œuvres

D. Ksikes pratique l'écriture depuis 1990-1991, sous forme de romans, nouvelles et pièces de théâtre (mais pas de poésie).

Parmi ses écrits on relève

Cinq autres pièces de théâtre en français dont trois publiées :

Jeux masqués (1992), *le bal des bourreaux* (1994)

Pas de Mémoire, Mémoire de pas en 1999 (Eds EDDIF, Casablanca)

Le Saint des Incertains en 2001 (éditions Marsam)

Pomme noire & Zoltan le tout puissant (Ed. La Gare, Ivry, 2007)

Ces pièces ont été mises en scène et jouées dans un contexte de théâtre amateur à l'Institut français de Rabat, avec sa femme Iman Zerouali comme actrice principale. Son œuvre théâtrale a fait l'objet d'études littéraires comme celle de Khaled Zekri (Zekri 2008). Sur le plan théâtral, il est l'initiateur/concepteur du « Bocal agité », une expérience de théâtre d'improvisation en collaboration avec Gare Au Théâtre (Vitry sur Seine) et l'Institut français de Rabat en 2007. Théâtre

⁶ fr.wikipedia.org/wiki/Driss_Ksikes

d'improvisation qu'il prolonge actuellement avec le Dabateatr citoyen, toujours à l'Institut français de Rabat.

Deux nouvelles :

- *En attendant Simo* (Supplément littéraire de TelQuel, 2003)
- *Un mur, deux mers* (in *El Immenso Estrecho*, Kailas edicion, Espagne, 2006)

Un roman, *Ma boîte noire*, Le Grand Souffle, Paris (2006).

Choix linguistiques : l'expérience nichane

Bien que plurilingue, D. Ksikes a, comme beaucoup d'écrivains et intellectuels marocains, un rapport privilégié (voir intime) avec la langue française et entretient des relations serrées avec les institutions culturelles françaises. Jusqu'en 2008, toutes ses œuvres littéraires ont été écrites en français :

« La première langue à laquelle j'ai pensé mon écriture est le français, langue de la passion, langue que je maîtrise le mieux parce que j'ai un rapport très particulier avec les mots en français »

(Il décrit cette relation aux mots français dans son roman *Ma boîte noire*).

C'est son activité de journaliste qui va l'amener à écrire et prendre position en faveur de l'arabe marocain. Selon ses propres termes, quand il devient rédacteur en chef de TelQuel en 2001, il est l'un des premiers à penser qu'il faudrait étendre l'expérience de TelQuel au lectorat arabisant afin d'élargir l'audience au-delà du cercle des convaincus. Nommé rédacteur en chef du journal Nichane en septembre 2006, son idée n'est pas de faire un mensuel écrit uniquement en darija mais de « circonscrire le darija dans un moule arabe car la darija est inscrite dans le continuum de la langue ». Il voulait participer à la création d'une langue arabe moderne, allier audace et esprit critique.

Cette expérience journalistique (qui n'a duré que 12 semaines pour D. Ksikes à cause de l'affaire des caricatures)⁷ est importante car elle permet de comprendre les choix actuels de D. Ksikes en matière d'écriture et transposition théâtrale. Elle montre aussi que chez Ksikes l'utilisation de la

⁷ La publication du numéro 91 de Nichane (9-15 décembre 2006) avec un dossier consacré aux blagues marocaines a provoqué une véritable tempête politico-médiatique avec fermeture temporaire du journal et procès de D. Ksikes et de la journaliste Sanaa Elaji. Cet événement a été largement rapporté dans la presse marocaine voir par ex. le site de TelQuel <http://www.telquel-online.com/> et également celui de *Aujourd'hui le Maroc* <http://www.aujourdhui.ma/aufildesjours-details51153.html>

darija s'inscrit dans une démarche très réfléchie sur le rôle que celle-ci peut avoir dans l'expression écrite et orale.

Dans une interview que j'ai recueillie en Mai 2009 il décrit ainsi le projet linguistique de la revue Nichane.

« Je visais un lectorat arabophone bilingue réceptif à de nouvelles formes, nouvelles valeurs. La forme crée le contenu et le langage était un élément fondamental dans laquelle on était dans la décrispation de l'identité, mais pas comme une fin en soi. Je voulais faire une sorte de Rôz el Youssef marocain où la darija intervient à trois niveaux :

- Exprimer quelque chose qui émotionnellement ne passe pas par la langue savante
- Traduire quelque chose qui sociologiquement est plus représentatif
- Permet une économie de moyen

Je voulais montrer que l'arabe peut être une langue économe contrairement aux stéréotypes qu'on colporte. L'arabe n'est pas forcément une langue redondante, la rhétorique arabe n'est pas forcément dans la réitération/.../ Nous n'allons pas créer la darija aujourd'hui, nous n'allons pas faire de la darija une langue écrite alors qu'elle n'est pas encore codifiée mais nous allons accompagner le mouvement qui est d'arriver à la langue marocaine et nous allons peut-être forcer le mouvement de l'histoire car nous sommes dans les médias. Le projet était d'arriver à un projet clair de codification, transcription de standardisation au niveau des transcriptions... ».

Il s'agissait donc de bien prendre en considération les différents registres de langue, la darija permettant en particulier de retransmettre l'oralité. Puis s'interrogeant sur cette expérience et sur le rôle de la langue dans la pratique littéraire :

« La question de la darija ne doit pas être posée indépendamment de l'arabe. La darija pensée comme entité autonome, on fait l'affaire de qui ? il n'y aurait pas de lecteurs suffisants au niveau de l'écrit cela ne porterait pas très loin car la darija est toujours une forme dépréciée de la transmission du savoir. *Au niveau littéraire cela aurait un sens de travailler sur l'arabe marocain pour mieux saisir le réel*, pas pour créer l'île Maroc, on est déjà trop insulaire. *La question de la darija a un sens dans l'oralité, dans l'espace théâtrale, elle a un sens parfait..* En Egypte le marché de l'écrit est grand, chez eux il y a des structures institutionnelles qui ont réglé la question à l'oral. Au Maroc on est encore à régler la question de l'oral. On ne peut pas faire tout en même temps. Il faut d'abord régler à l'oral cette compréhension de soi pour qu'elle fonctionne ensuite à l'écrit...».

A partir d'une telle réflexion sur le rôle de la darija dans la société marocaine, il aurait sans doute semblé extrêmement contradictoire que D. Ksikes n'applique pas à ses propres œuvres théâtrales son cheminement intellectuel, même si le passage à la darija semble être largement redevable à la rencontre avec Jouad Essounani. Car auparavant les références et modèles littéraires de D. Ksikes sont presque exclusivement occidentales.

Interrogé sur ses pratiques d'écriture et ses modèles d'inspiration littéraire, D. Ksikes revendique clairement son attirance vers les grands noms de la littérature occidentale du XX^{ème} siècle : James Joyce, Faulkner, Céline, Brecht et surtout Beckett, pour le théâtre :

« le côté absurde bien sûr mais aussi parce que Beckett a une écriture de théâtre comme une symphonie, le silence et les paroles ont la même valeur ».

A l'inverse

« J'ai eu très peu de coup de cœur chez les Arabes, sincèrement même si j'ai beaucoup lu, mon seul coup de cœur c'est Tayyeb Sâlih et aussi Edward Said, les gens qui ont essayé de comprendre, au-delà du jugement, la gestion du rapport orient-occident, les gens qui ont essayé de comprendre l'âme humaine et qui n'ont pas été dans l'identité, l'identité de m'intéresse pas, c'est l'humain ».

(On retrouvera dans *Il/huwa* les références à l'absurde de Beckett et l'approche universelle et non identitaire de l'âme humaine).

Concernant le théâtre marocain, il avoue ne pas avoir été marqué par le théâtre marocain, à de rares exceptions. Il estime que les tous débuts de Tayib Sadiqui étaient intéressants mais rien par la suite ne l'a marqué.

Ses premières nouvelles et pièces de théâtre sont donc écrits en français. Il continue à utiliser le français pour le roman et la nouvelle mais a décidé de passer en partie au darija pour le théâtre :

« Au fil du temps quelque chose s'est passé dans ma tête. Au niveau théâtral je suis très intéressé par le métissage. C'est peut-être la conscience de ce qui se fait autour de moi, de comprendre que nous sommes dans une phase historique de métissage et que le métissage n'est pas assez mis en valeur chez nous. Personnellement je pensais que la darija était un moyen de traiter cela au théâtre ».

L'écriture de ces premières pièces de théâtre a été pendant longtemps une pratique solitaire (puisqu'il ne se reconnaissait pas dans les auteurs marocains) et elles ont été mises en scène par sa femme dans le cadre d'un théâtre amateur devant un public restreint : celui de l'Institut français de

Rabat. Sa collaboration avec le Dabateatr, rend sa pratique beaucoup moins solitaire et lui fournit des interlocuteurs comme le metteur en scène Jaouad Essounani. Il n'écrit pas seulement par besoin « vital » mais dans l'optique de travailler avec des gens et de faire vivre son texte :

« Une pièce doit vivre, l'écriture doit être mise à l'épreuve du corps du comédien et doit évoluer ».

Les versions successives du texte témoignent de cette volonté de « faire vivre » le texte de *Il/huwa* en le transposant de la page écrite à l'oralité de la scène.

4. La rencontre avec Jaouad Essounani et le Dabateatr⁸

D. Ksikes travaille depuis 2007 avec le *Dabateatr* animé par Jaouad Essounani, un jeune metteur en scène de 29 ans (né en 1978 à Sefrou). J. Essounani a fait des études de droit à Fès puis a intégré l'ISADAC (l'Institut supérieur d'art dramatique et d'animation culturelle, Rabat) en 1999. De ses années d'études, il retient trois rencontres décisives : celle de Richard Brunel, à qui il doit un passage à l'ENSATT de Lyon, du Tunisien Fadel Jaïbi et du grand Peter Brook.

En 2005, il fonde sa compagnie « DABATEATR » qu'il inscrit dès le départ dans une démarche collective et non pas individuelle, constatant que les initiatives précédentes au Maroc ont souvent été trop personnalisées autour des metteurs en scène-directeurs de troupe et n'ont donc pas survécu à leurs initiateurs. Selon la présentation du dossier de presse :

« DABATEATR est le nom qu'ont choisi un ensemble de jeunes artistes (dont la plupart sont issus de l'ISADAC) pour promouvoir une Action Culturelle, Citoyenne, Artistique, Libre (projet ACCAL) ».

Dans un entretien au journal *TelQuel*, Jaouad Essounani insiste sur le choix du terme *daba* « maintenant »⁹ et de sa volonté de se démarquer d'un théâtre identitaire

« A l'époque, on nous parlait de théâtre identitaire, de patrimoine, de folklore, du théâtre d'hier. Le théâtre est d'abord un théâtre du "je". En arabe, quand tu dis Ana, la suite c'est A3oudou billahi min 9awlati ana (que Dieu nous préserve du "je"). Dabateatr, c'est réconcilier son 'je' et son présent, sans s'attarder sur un passé nostalgique et un futur fantasmé. De toutes les manières, on n'a que 'Daba' à offrir ».

⁸ Les informations sur Jaouad Essounani ont été trouvées dans le dossier de presse de la pièce et aussi au fil de quelques discussions publiques dans le cadre des présentations du Dabateatr citoyen.

⁹ http://www.telquel-online.com/407/mage_culture_407.shtml

Dabateatr a monté une dizaine de pièces depuis sa création dont «Chamâa» en 2006, adaptation de « La Jeune Fille et la Mort », d'Ariel Dorfman, où il revisite les années de plombs pour dire « la complexité d'un amour enfoui entre la victime et le bourreau », alors que se déroulaient les auditions publiques menées par l'IER (Instance Equité et Réconciliation). Il a également participé à des « KOSMOPROFÊTES » en France et mis en scène la pièce de Hicham Lasri « « Larmes de joie un jour de Zem Zem » dans le cadre du bocal agité en Septembre 2007.¹⁰

Jaouad Essounani est donc proche des cercles de jeunes réalisateurs de cinéma ou metteurs en scène de Casablanca comme Hicham Lasri et les acteurs de la troupe sont tous très jeunes. Il pratique un théâtre-performance mêlant théâtre, musique, danse et improvisation. Moins connu médiatiquement que Driss Ksikes, et ne se revendiquant pas chercheur, J. Essounani n'en développe pas moins un discours très politique sur la place du théâtre dans la cité et la volonté d'inscrire le théâtre dans une action collective et un territoire urbain. Lors d'une séance discussion du dabateatr citoyen le 12 Juin 2010 à Rabat il revendique clairement :

« pour moi le théâtre n'est pas que le spectacle mais un ancrage dans la société, la territorialité. On veut associer le cercle de partenaires, le quartier et plus loin la ville, le pays ». ¹¹

D. Ksikes et J. Essounani sont donc tous les deux des artistes-intellectuels engagés qui veulent promouvoir un théâtre « citoyen » mais pas « patriotique ». Ils sont tous les deux bien intégrés aux réseaux culturels français mais participent à la revalorisation du darija comme langue de culture et d'expressions tout en développant un théâtre bilingue (arabe-français), où la darija est de plus en plus présente. Jaouad Essounani a toujours pratiqué un théâtre en darija, mais il considère que la collaboration avec D. Ksikes a amené les acteurs à une nouvelle pratique de la darija, la première étant plus spontanée et « populaire » (c'est celle que l'on retrouve dans certaines scènes improvisées par les acteurs du Dabateatr dans le cadre du Dabateatr citoyen), la deuxième étant plus construite et littéraire (c'est celle que l'on retrouve dans la pièce *Il/huwa* et dans sa pièce suivante *180°*, ainsi que certaines scènes du Dabateatr citoyen). Jusqu'à présent je n'ai lu aucune analyse un peu approfondie de cette darija « ksikesienne » et n'étant pas moi-même locutrice native de la darija marocaine, il m'est difficile d'en apprécier le degré de « naturel » et de réceptabilité pour l'audience. Ce qui est évident est que D. Ksikes aborde des sujets graves dans une langue qu'il veut « sobre ».

¹⁰ Par ailleurs Jaoud Essounani a joué dans un des films de Hicham Lasri, 'mon passé est devant moi » (Tifinagh) (2007).

¹¹ Pour le moment cet ancrage dans la ville de Rabat reste assez virtuel et se limite à la salle Gérard Philippe de l'Institut français. Le Dabateatr ne possède pas un lieu à lui, à la différence d'un autre théâtre militant, celui de la troupe *l'Aquarium* de Naima Zitane qui est installée dans un darb populaire du quartier Océan.



3. Le contenu de la pièce II/houwa

La pièce est un réquisitoire contre la dictature, la répression policière, l'injustice sociale, la pauvreté, l'obscurantisme, et surtout la manipulation des gens par les médias. Elle met en scène sept personnages :

6 Uterriens (3 hommes et 3 femmes) désignés comme Uterrien 1, 2, 3 et Uterrienne 1, 2, 3 qui vivent dans un espace clos, souterrain (Utérus, sous la terre) et dont on ne connaîtra la vie que par bribes.

Un messenger (ILAN) qui vient par intervalle leur apporter les messages de IL (Huwa), dont on ne connaît ni le nom, ni le visage.

Le Synopsis de la pièce est présenté comme suit dans le dossier de presse :

Un groupe de personnes invariablement courbées, dits uterriens, longtemps opprimés, s'en sortant à peine, vivent hors du temps, sans aucune connexion au monde, sous la houlette d'un maître à penser invisible, connu

sous le prénom d'IL. Ils ne savent pas comment en sortir et comment y vivre. Ils ne savent si c'est une prison, si c'est un exil, si la vie est ainsi faite, et si hors d'Utérus, c'est meilleur.

- IL est un mystère. Ils le connaissent à travers son messenger, connu sous l'éponyme de La voix. IL leur fait comprendre que l'un ou l'une d'entre eux possède la clé au fond de lui mais ne s'en rend pas compte. IL les invite alors, durant six jours (les six jours de la genèse) à tenter, chacun à sa manière, de trouver l'issue. Le but étant qu'ils présentent devant IL, le jour des intercessions, le spectacle des uterriens.

- Avant d'atterrir chez les terriens, ils doivent apprendre par cœur des phrases toutes faites, tout droit tombées du ciel. Elles doivent être gravées dans leur tête et récitées sans la moindre fausse note. Le spectacle qu'ils doivent préparer devra être donné devant IL, le jour des intercessions.

- Dans un premier temps, ils se mettent à reproduire la violence télévisuelle, journalistique, la mimer, et sans transition, la machine se détraque. Face à la lumière, ils se mettent à raconter la violence ordinaire qu'ils subissent tous les jours, de la belle mère, du voisin, du chef d'entreprise, de l'oncle barbu, des sous fifres de IL, du temps qui les écrase, des regards malveillants, etc. Leur obsession est de cesser d'avoir le dos courbé et de se redresser. Après l'épisode de la lumière télévisuelle, vient celui de l'identité, puis celui de la marginalité. A chaque fois, ils explorent les pistes pouvant les aider à quitter cet Utérus de la terre qui les avilit.

- Les divergences commencent à se faire ressentir. Une fois embarqués dans leur délire, ils deviennent incontrôlables. Chacun en fait trop à sa façon. Tous ont envie d'en découdre. Envie de révolution ? Même pas. Envies de guerre, envie de fric, envie de s'en aller. Ils ne voient pas l'issue.

Chaque uterrien incarne un personnage-stéréotype social :

- Uterrien 1 : Vendeur d'eau, autrefois enseignant, intello, il parle toutes les langues, prétend tout savoir et distille au compte goutte ses frustrations.

- Uterrien 2 : Joueur de dames, retraité, ex-fonctionnaire de la police. Son frère a subi la loi du fouet, mais il n'y pouvait rien. Il se sent lâche.

- Uterrien 3 : Ex-chef des uterriens déchu, fils d'imam, il passe son temps à monter et descendre l'échelle et à essayer de refaire son retard.

- Uterrienne 1 : Musicienne, fille de militaire tué au front par les adorateurs d'IL, qu'il était censé défendre, elle parle en syllabes, très peu. Elle s'acharne sur sa guitare pour prouver qu'elle existe.

- Uterrienne 2 : Pute par intermittence, serveuse dans un café chic, où se retrouvent les investisseurs qui spéculent sur Uterrus. Elle rumine le viol initial dont elle porte les stigmates.

- Uterrienne 3 : Avocate, en mal de clients, elle se transforme en voyante. Elle ne se sépare (presque) jamais de sa boule.

Rien dans le texte n'indique un pays ou une région particulière. La pièce s'inscrit dans un théâtre humaniste à portée universelle. Mais elle est teintée de doutes, d'ironie, de désenchantement, les personnages restent enfermé dans leur cercle souterrain (imaginaire ou réel) et IL, l'incarnation des dominants tous puissants continue à les manipuler via son messenger. De nombreuses allusions font

cependant référence au Maroc, aux années de plomb (disparitions, torture), à la pression morale et conservatrice, aux frustrations sexuelles. Le ton général est donc plutôt lucide et assez noir, pour ne pas dire désespéré. Le style d'écriture est mordant, incisif, direct et parfois cru (avec des termes sexuels comme « bite »). Aucun folklorisme, aucune tentative de faire « local ».

4. Du texte écrit à la représentation théâtrale

La pièce *Il/ Houwa* a été jouée pour la première fois en Octobre 2008 à la salle Bami (espace culturel du Ministère de la Culture à Rabat (2 soirées). Elle a ensuite été jouée à Casablanca, à Constantine en Algérie et a gagné le grand prix du Festival au 11ème éditions du Festival International de Théâtre de Tetouan le 10 Juillet 2009 (ex aequo avec *L'fhamator* de la troupe *Nahnou Nalab lil al founoun*) et le grand prix de la mise en scène.

Elle a ensuite été rejouée en Octobre 2009 au Théâtre Mohamed V de Rabat. Le public incluait de nombreux amis des acteurs, en particulier Amine Ennaji qui a été fort applaudi. En 2010 elle a été présentée au Festival de Ramallah en Palestine et a également tourné en province, (Larache, Agadir en Novembre 2010) où elle a attiré un public très important. Elle a également été jouée (en français) à Marseille en Décembre 2010.

La version française initiale

Le manuscrit de la première version (61 p. en format A4) est en français et inclut 10 petites incises en arabe écrit en caractères latins (orthographe française) avec quelques chiffres (7, 3) pour noter les caractères spécifiques de la langue arabe (ح, ع) popularisés par la pratique sms/internet (e-darija). Ces quelques incises sont traduites en note en bas de page. Deux phrases sont en arabe littéraire, le reste est en darija. Certaines incises sont des phrases complètes, d'autres des mots insérés dans la phrase française. Le texte est donc parfaitement compréhensible pour un public francophone, même monolingue et les quelques insertions en darija ne font que mettre un petit peu de 'marocanité' avec quelques mots « emblématiques » comme *walou*, *shouf*, *itoub* (expression récente et branchée) et deux sentences en fushā comme on peut le voir dans les exemples suivants p. 8 et p. 10

Cf. p.8

Uterrien 3 : (*L'ignore et s'éclaire le gosier*)

Bismillahi Arrahmani Arrahim, Sayidati Sadati,

Inna lhayat Fi Uterrus, hada lbaladi l'amine ...

(Il gesticule. Mais on ne l'entend pas)

Uterrien 1 : Ici, c'est le bordel. Il n'y a pas de chef à bord.

Impossible de se reposer, impossible de quitter.

J'ai compris, il y a longtemps, que ceci est une prison.

Uterrienne 3 : J'ai souvent eu la même impression, avec

ce mur qui nous écrase. Je vais remettre ma toge

d'avocate et aller défendre nos droits inaliénables

à l'air frais.

Uterrien 2 : Et notre droit à passer par-dessus le mur.

Uterrienne 2 : Je sais que ça ne servira à rien mais

demande quand même la porte de sortie.

Uterrienne 1 : Ou une issue de secours. Tout est bon à

prendre.

Uterrien 1 : (*Ironique*)

Ou le droit à grossir le petit trou dans le mur,

qu'on puisse passer à travers.

Uterrien 2 : (*Ironique aussi*)

Ils ont bien dit qu'Uterrus est pourri. Alors, qu'ils

agrandissent ce trou. En longueur ou en largeur, à

leur guise.

Uterrien 3 : Encore faut-il qu'on soit dans une prison. Il

nous faut juste trouver la porte. On est peut être

perdu dans un labyrinthe.

1 Au nom de Dieu, le clément le miséricordieux. Mesdames et messieurs, la vie dans Uterrus, ce pays protégé des cieux

Cf. p. 10

Uterrien 1 : Ecoutez moi à votre tour. Il me reste quatre vingt dix sept doses d'eau pour effacer les traces de la colère sur les murs d'Uterrus. Ça n'arrête jamais. Dites à IL qu'on n'a plus le temps de plaisanter, que les tags se multiplient. Des tags d'attaque. Pays de merde. ***Wa tal'ouna fi ras***². Des tags de plus en plus noirs, de plus en plus épais. Je n'ai plus assez d'eau pour effacer les traces.

Uterrienne 3 : Quand j'étais avocate, j'avais deux clientes par jour. Avec la voyance, j'ai triplé la mise. Je vis mieux et je déprime plus. Les gens me racontent leurs rêves. Dites à IL que tous veulent partir. Quitter. Se tirer.

Nmchiou, l'hih, b3id, mor lhit³.

Uterrienne 2 : Au café, ils viennent chercher de l'argent ou

en parler. Dites à IL que rien ne peut plus les

assouvir, qu'ils sont affamés. T'as gagné ? **Chhal ? Çafi !**⁴

Uterrienne 3 : *(Elle s'échauffe. Tous la poussent à reprendre la parole)*

J'ai envie parfois de redevenir avocate mais je sais que ça ne sert à rien. Dites à IL, quand même, que nous avons besoin de savoir un peu plus ce qui nous arrive. Pourquoi nous avons eu du jour au lendemain les dos courbés ?

Uterrien 1 : Oui, je n'en peux plus de supporter cette bosse. Je rate souvent la mesure. Je dois me cambrer pour ne pas verser de l'eau par terre. C'est épuisant.

2 On en a ras le bol de ces gens.

3 On part, là bas, loin, derrière le mur

4 Tu as gagné ? Combien ? C'est tout ?

L'ensemble des expressions en arabe relevés dans la version initiale se distribue comme suit :

- p. 8 (U3) *Bismillahi Arrahmani Arrahim, Sayidati Sadati,
Inna lhayat Fi Uterrus, hada lbaladi l'amine*
- p. 10 (U1) Pays de merde. *Wa tal'ouna fi ras*
- p. 10 (U3) Dites à IL que tous veulent partir. Quitter. Se tirer. *Nmchiou, l'hih, b3id, mor lhit3*
- p. 10 (U2) T'as gagné ? *Chhal ? Çafi*
- p. 13 (U3) *Wa ida zulzilati l'ardu zilzalaha...*
- (U 2) Je vous ai toujours dit qu'avec ce séisme, il vaut mieux travailler sur des surfaces dures. *Koul, nfakh6*. Ou c'est noir, ou c'est blanc. Rien de plus rassurant.
- p. 21 (U3) *ytoub alik a Mohamed*
- p. 32 (U3) « sans lumière nous ne verrons que dalle, *walou* »
- p. 38 (U2) *n3am ya sidi*
- p. 46 (chant) *w l'mat fat*
- p. 51 (U3) *"akhouya, chouf"*
- p. 53 (U3) *seb7an Allah w l7amdou lillah*

Dans cette première version, il semble difficile de parler de 'métissage'. En dehors des parodies de formules religieuses (p.8, p. 53), les quelques mots et expressions en darija apparaissent vraiment comme des tags.

La deuxième version : introduction de la darija

La deuxième version (66 pages) inclut 105 passages en arabe allant de tirades entières, à des mots insérés dans le texte français. Ces passages en arabe qui représentent à peu près un quart de la pièce sont écrits en caractères latins/e-darija. Tous les passages arabes sont traduits en français dans des notes de bas de page (les traductions en note apparaissent ici entre parenthèse). D. Ksikes justifie l'utilisation des caractères latin/e-darija par une simple facilité de clavier et non pas par choix idéologique (par rapport aux caractères arabes). Il sait très bien écrire l'arabe, mais plutôt à la main et, sur un clavier ordinateur, tape plus vite en caractères latins qu'en caractères arabes.

On relève cinq tirades en fushā, cent passages en darijal 'normal, moyen', et quelques expressions plus injurieuses.

Les cinq tirades en fushā sont des parodies, soit du langage de la justice (U3 avocate), soit du langage des médias

cf. p. 13

Uterrienne 3 : En perdant la boule, je ne peux plus prédire l'avenir. Tant pis, je repartirai me battre dans les tribunaux, même si c'est perdu d'avance.

(Effets de manche)

Wa innahou mina llazim ala mahkamatikoum al mouwaqqara an tajida wassilatan lihalli hadihi lqadiyya llati istaassat ala ljamii ...

(« Votre auguste cour est sommée de trouver un moyen pour résoudre cet épineux dossier que personne n'a su aborder »).

p. 24

Uterrienne 2 : 3oulima min massadir mawthou9a anna 9uwat l'amn atla9ati annar 3ala lmoutadahirin wa assalat doumou3ahoum wa tafarra9u kha'ibin yajurruna dhoyoula l7asrati wa l'assa wa yal3anouna jadda abi addawlati llati a3tathum l'i7ssassa yawman annahum ya3ichouna fi amnin wa aman. Namourrou l'ana ila aalami arriyada wa tahdidan ila ramyi ljamarat.

(« Nous apprenons, de source sûre, que les forces de l'ordre ont tiré sur les manifestants et les ont laissés en pleurs. Ces derniers se sont dispersés, déçus, se morfondant, et injuriant cet état qui leur a donné un jour l'illusion d'y vivre en paix. Passons à la page sportive et précisément à la lapidation de Satan »).

p. 25

Uterrien 3 : Iktachfat 9uwat l'amn l'amirikia bil Iraq rajoulane youdaji3ou zawjatahou bissawtin 3alin fi 7ayyin mou7afid fa atla9at 3alayhima annar. In lam taf3al ka'nat l9uwat assounia wa chiiya satoudahimou lbayta wa ta tawalla l'amra wa tdhaba ila ljamii wa tarfaa llatif wa tachunnaha 7arbaa bila hawada 3ala ljami3. Wa fi mawdouiin dhi sila, awrada tah9i9oun li hay'ati atibbai 3ilmi annafs anna 57% mina annissai fi l'3alami l3'arabi wal islami la yajidna ldhattan fi moumarassati ljinsi ma3a azwajihin.

(« Les GI's américains ont découvert un homme faisant l'amour bruyamment à sa femme dans un quartier conservateur de Bagdad. Elle les a abattus sur le champ. Sinon, les milices chiites et sunnites allaient enfoncer la porte et s'en occuper puis aller à la mosquée et mener une bataille sans merci contre tous. En lien toujours avec ce sujet, une étude menée par l'ordre des psychanalystes a révélé que 57% des femmes arabo-musulmanes ne trouvent aucun plaisir à copuler avec leurs maris »).

p. 63 Un long passage en français qui se clôture par une phrase en fusha

Uterrienne 1 : Je crois que votre défaut, vous les avocats est que vous prenez tout à la lettre. Vous pensez même à écrire des lettres à IL. Je passe mon temps à lui signifier par des notes de musique toute la tristesse que je ressens d'être une uterrienne délaissée. **La 7ayat liman tounadi.**

p. 64

Uterrienne 3 : *(Lisant sa feuille toute seule, comme si elle était au tribunal)*

... le fait de me retrouver entre vos mains me laisse sans voix. Alors, voyez-vous, notre situation d'Uterriens est intenable ... **Wa lakoum wassi3ou annadar.**

(« On s'en remet à votre jugement »).

Uterrien 2 : *(Il sautille de joie)*

Wa ntahati Imoubara bi faouzin moust7a9 lilla3ib addawli Uterrien 2.

(« Et le match se termine par une victoire méritée du joueur international, Uterrien 2 »).

Quelques passages mixtent fusha/darija comme p. 64 ou U2 reprend la fin de la tirade de U3

Uterrienne 2 : *(Présentant le plateau)*

Machroubat. Bnitat. Wa lakoum wassi3ou annadar.

(« Des boissons. Des fillettes. On s'en remet à votre jugement »).

100 passages en darija ou en français-darija qui reflètent tout à fait la langue quotidienne

Cf. p. 60

Uterrien 2 : Ne l'écoute pas trop. La réalité, c'est quoi la réalité ? Nous sommes ce que nos supérieurs veulent bien qu'on soit. **Men nhar lli 3tawni la retraite men lbouliss, mab9itch 3aref lach tansla7. 9bel, kent tanwsal lbirou, tanchouf smiyti mektouba, zouj w lla tlata dlewra9 ma nektab. Chi tilifone mezroub men chef.**

(Il l'imité)

Wa finek a dak lme3gaz ? Jema3 rassek. Lblad ma9louba w nta machi hna. Lwe9t taydouz w tan douwzouha 3lihoum. Ma tat fekker, la fl7it la f telfaza. Arak lzerwata. W men li tat sali, arak lchrab. W l7ayat dayza.

(« Depuis le jour où ils m'ont mis à la retraite de la police, je ne sais plus à quoi je sers. Avant, j'arrivais au bureau, je voyais mon nom écrit, deux ou trois feuilles pour écrire. Puis un téléphone du chef.

Où es-tu flemmard ? Grouille-toi. Le pays est sens dessus-dessous et toi, tu es ailleurs. Le temps passe et on leur fait passer un sale moment. Tu ne penses ni au mur ni à la télévision. Tu cognes. Et quand tu finis, tu passes boire. Ainsi va la vie »).

On relève l'emploi d'injures (*mqawda*, *qohba*), très courantes dans la langue parlée mais plus rares dans les textes littéraires :

- p. 10 *blad **mqaouda**. Wa tal'ouna fi ras*
(un pays « de merde » et on en a ras le bol de ces gens)
- p. 39 *Melli taygoulou **ould lqohba***
(Quand ils disent « fils de pute »)
- p. 40 *Willit b7al mwi, **qa7ba***
(J'ai suivi la voie de ma mère. Je suis devenu « une pute », à mon tour)
- p. 41 *Wa lakin kanou tay3aytou liha f derb ghir **l9ohba** .*
(Mais tout le monde dans le quartier l'appelait « la pute »).
- p. 61 *W kanou hadi ykounou **3andek rkabi** bach tawqaf w tahdar m3ah ?*
(Et tu allais « avoir les couilles » pour te mettre debout et parler à IL en face ?)

On relève également des passages plus poétiques, mais toujours très économes et simples, qui rappellent ce que dit D. Ksikes dans son interview : la langue arabe n'est pas forcément redondante et ronflante. Ces passages témoignent toujours d'une parole 'qui se libère' qui dit la réalité, face aux passages en fushā qui reflètent la « langue de bois » des médias. On peut se demander cependant si certaines images comme « les paroles qui creusent leur sillon » traduite par « *Lklam ta-yt.hfar fik m3a lwaqt* » sont facilement compréhensible en darija, ou si ce sont des transpositions d'images de la langue française.

p. 41 **Uterrienne 3** : (*Le dos redressé, dos au public*)

*Ba mcha, gaja. Lhih, biid, 3and Lhit. Ba3ouh. Nsawh. W mwi, ma 3mmerha ma nsatou. Wa lakin, ta7ed ma kan 3arf belli ba 3andou m'ra. Wella ga3 chi bant. Melli weslat lkhbar dialou ghber wella ghebberouh, mwi kant tatbki khezna, f lkouzina. Ma kant tatkhebbi 3liya walou. Mabqatch tatqarrab l rjal. Wa lakin kanou tay3aytou liha f derb ghir « l9ohba ». **Lklam tay thfar fik m3a lwaqt**. Melli wellit mou7amiyya kent bagha ndafa3 3liha. Sa3a t3ettalt w ba mat w maqdernach nbkiw 3lih. W mchit tandafa3 3la lbandiya. Mi ma dart ta 3ib. Llah yr7amha.*

(Elle se retourne et repart, le dos courbé)

(Mon père est allé s'engager, là bas, loin, près du mur. Ils l'ont vendu, oublié. Ma mère ne l'a jamais oublié. Mais personne n'a su qu'il avait une femme, encore moins une fille. Quand on a su qu'il a disparu ou qu'on l'a fait disparaître, ma mère pleurait en silence, dans la cuisine. Elle n'avait pas de secret pour moi. Elle ne touchait plus aux hommes. Mais tout le monde dans le quartier l'appelait « la pute ». Les mots creusent des sillons en nous avec le temps. Quand je suis devenue avocate, j'ai voulu la défendre. Mais j'ai tardé, mon père est mort et on n'a pas pu le pleurer. Je suis alors allée défendre les bandits. Ma mère n'a rien fait de mal. Que Dieu ait son âme).

p. 48-49 Uterrien 1

Nta t3allemti bzerba tgoul n3am sidi, w tskout. Nti t3allemti tjma3 lflouss blil w t7dar rrass bach dkhoul f sbah bekri, min wara'i hijab. W nta 3titiha lsloum, tal3, hab. Mabqach 3andek lwaqt tchouf rask f lmraya. W nti, 3yiti ma tghouwti f lma7kama, akherth'ha welli ti tatbi3 w tchri f lmousta9bal wakha ma9ach3a walou.

(Il s'adresse à Uterrienne 1 perchée en haut de l'échelle)

*W n'ti 3aycha b'l7ourqa dial bak, lli ghabrouh. Fhmtiw daba ? Dherna t9awess bketrat skat. **Lklam thejjar. Tklwet. Wqef f selsoul w 7bess lina attanaffous.** Melli bghina nhadrou, mab9a yddiha fina had. Koulchi wella dayha ghir f letfaza.*

(Toi, tu as vite appris à dire « oui, seigneur » et te taire. Toi, tu as appris à amasser l'argent la nuit et à rentrer de bon matin, sous un voile. Et toi, tu n'as pas cessé de gravir les marches de l'échelle, vers le haut, vers le bas. Tu n'as plus le temps de te regarder dans un miroir. Et toi, tu as eu beau gueuler dans le tribunal, tu as fini par devenir une marchande de l'espoir même si tu n'y vois pas clair.

Et toi, tu vis avec la brûlure de ton père disparu. Vous avez compris, maintenant ? Nos dos se sont courbés à force de silence. La parole s'est coagulée. Elle s'est transformée en pierre inerte. Nous l'avons avalé de travers. Elle bloque notre respiration. Quand on a voulu parler, plus personne ne portait de l'intérêt à nos mots. Tout le monde regardait la télévision).

L'alternance de passages en fushā, de darija quotidienne voire vulgaire, de darija plus poétique, voir métaphorique (lklam thejjar) et de passages en français (qui restent majoritaires) contribue au style spécifique de Driss Ksikes et participe certainement de ce « métissage » dont il se réclame. L'écriture en caractères latins permet de passer sans difficulté d'une langue à l'autre mais la lecture n'en est pas toujours aisée. Si l'écriture des passages français est totalement standard, la graphie des passages en arabe demeure non codifiée, alternant entre chiffres et lettres.

Ainsi le /ق/ est écrit /9/ ou /q/. De même le ح est rendu par /h/ ou /7/ ; le و par /ou/ ou /w/ et le ي par /i/ ou /y/

p. 2

U2 *Tlata derbat f **da99a**. Hal Tasma3uni ?*
(Trois coups en un seul. Qui dit mieux ?)

U1 *Tmnia w ts3in **m3alqa***
(Quatre vingt dix-neuf cuillères)

Le petit extrait p. 54 illustre bien cette alternance de la graphie (*lharb* vs *l7arb* et *tay7arb* ; *bqina* vs *mab9inach* ; *hna* vs *7na* ; *zouinich* vs *mwalfinch*, etc..)

Uterrien 1 :

Sm3ouni. 7na Imouchkil dialna bayn. Ma bghina ngajiw f lharb ma bghina ndirou moudaharat. Bqina bin w bin. B3e9elna w talfin. L3alam koullou daba cha3l. Lli tay7arb b slah, lli blflouss, lli bddin, lli b qellat l7ya. W hna bqina l wast, ma3arfinch wach darouri nt7arbou bach n3ichou. Daz 3lina lwa9t, ban fina, mab9inach tan banou. Chtiw daba wakha ndouzou f telfaza, w radio, w 7ta internet, may choufna 7ad. Ma tan chebhou lhad. W ma zouininch bach ytlaftou lina. Lmouhim lkhourja bayna. L7arb wella Imoudahara. Wa la kin 7na ma mwalfinch.

(Ecoutez-moi. Notre problème est clair. Nous n'avons voulu ni aller en guerre ni manifester contre. Nous sommes restés entre les deux, raisonnables et perdus. Tout le monde est embrasé. Tout le monde se bat, qui par les armes, qui par l'argent, qui par la religion, qui par le manque de pudeur. Nous sommes piégés au milieu, incapables de savoir s'il faut se battre pour vivre. Le temps est passé, ça se voit, personne ne nous voit plus. Vous savez, même si on passait à la télé, à la radio, et même Internet, personne ne nous verra. Nous ne ressemblons à personne d'autre. Nous ne sommes même pas beau pour qu'ils se retournent et nous regardent. Voilà, l'issue est claire : se battre ou manifester. Mais nous n'avons pas l'habitude. Ce n'est pas grave, on prendra l'habitude).

Il y a de très rares passages qui reprennent l'écriture sms contractée des jeunes comme ci-dessous (p. 56) l'exemple de k7 pour « cassette ; K7 »

Uterrien 3 *Chouf, a Mohamed, dir b7al yla kayn chi match d'lkoura. Dir hadik lk7 lli 3la balek*
(Fais comme s'il y avait un match de foot. Mets la fameuse cassette que tu connais)

Au niveau grammatical on remarque que D. Ksikes utilise toujours la particule verbale *ta-* et non pas *ka-* (considérée comme plus pan-dialectale et comme une forme plus koinéique au Maroc). La particule verbale et la marque de personne sont parfois séparées de la base verbale (*tan hmaq* = *tan^hmaq* « j'adore »), ce qui rend au départ la lecture un peu difficile

p. 10

U 2 : *Ana, tan hmaq 3la Uterrus* (Moi, j'adore Uterrus). On s'y sent comme des bons à rien, puis soudain, il y a un séisme. La terre se fissure, puis recolle ses morceaux, mais nous restons les mêmes. On bouge sans changer. C'est amusant.

U 1 : *Tanb9aw 7na houma 7na, 7etta tan 9entou min riousna.*

(On reste tellement nous-mêmes qu'on finit par s'ennuyer)

p. 52

U 2 : *Ana, b7al lli tatchoufou twila. Melli kent tanrja3 blil, menbaad chi qsara khalijiyya, kent tan tghetta blhijab w tan dir rassi qsiwra bach may3rafnich l3ssass f dlam. Men baad, mab9ach lazem ntkhebbaa, wa lakin waleft t9wissa.*

(Je suis, comme vous voyez, grande de taille. Quand je revenais tard après une soirée arabique, il me fallait me faire petite et me draper d'un voile pour que le gardien ne me reconnaisse pas dans l'obscurité. Après, je n'avais plus besoin de me dissimuler. Mais j'ai pris le pli).

Cette graphie, avec ses alternances de graphèmes pour un même son, son découpage syllabique a-systématique, l'absence de consonne géminée est très représentative de l'usage informel et spontané, tel qu'on peut le voir sur internet. S'agissant d'un document à usage interne au théâtre et non publié il n'y a aucune obligation à la codification, même si on peut s'étonner un peu que D. Ksikes n'essaye pas de s'auto-imposer des normes graphiques. Celles-ci sont beaucoup plus systématiques dans le texte arabe en graphie arabe, même si on relève encore de nombreuses inconsistances.

La troisième version

La troisième version est écrite en graphie arabe. Elle a été écrite à la main par D. Ksikes puis tapée à la machine. Cette version est destinée à l'interprétation des comédiens qui préféreraient lire la pièce en graphie arabe, car ils la trouvent plus lisible et facile. Ici le texte arabe domine et les passages en français (environ 128) représentent un tiers du texte. Les parties en arabe ne sont plus traduites par des notes et cette version s'adresse clairement à des arabophones (bilingues) qui n'ont pas besoin de traduction pour comprendre le texte. Les passages en *fushā* sont un peu plus nombreux que dans la version arabe en caractères latins, en particulier dans le cas du personnage ILAN (le messenger) qui ne parle plus qu'en arabe. Le reste est en *darija* avec la même alternance de passages en *darija* quotidien et de passages en *darija* plus littéraires.

Sur le plan de la graphie, on constate que la graphie arabe est beaucoup plus régulière et systématique que la graphie latine ; elle est aussi beaucoup plus conservatrice puisqu'elle garde les consonnes étymologiques de l'arabe littéraire et non pas les réalisations dialectales (cf. ظ = d). La particule verbale du présent qui était *ta-* dans la version en caractères latins (et qui relève d'un usage plutôt de vieux parler citadin) devient *ka-* (usage urbain) dans la version en caractères arabes et est attachée à la forme verbale :

- انا بحال اللي كتشوف طويلة. مللي كنت كنرجع من بعد شي قسارة خليجية كنت كنتغطي بالحجاب وكندي راسي قصيرة
باش ما يعرفنيش العساس ف الظلام. من بعد ما بقاش لازم نتخبي، ولكن والفت التقويسة
- Ana, b7al lli tatchoufou twila. Melli kent tanrja3 blilil, menbaad chi qsara khaliyya, kent tan tghetta
blhijab w tan dir rassi qsiwra bach may3rafnich l3ssass f dlam. Men baad, mab9ach lazem ntkhebbaa,
wa lakin waleft t9wissa.

(Je suis, comme vous voyez, grande de taille. Quand je revenais tard après une soirée arabe, il me fallait me faire petite et me draper d'un voile pour que le gardien ne me reconnaisse pas dans l'obscurité. Après, je n'avais plus besoin de me dissimuler. Mais j'ai pris le pli).

Par rapport aux deux versions précédentes, on constate quelques coupures et des remaniements dans le texte. Des tournures un peu crues en français sont traduites de façon un peu plus métaphorique, pour garder le sens mais ne pas être trop frontales. Ces coupures et reformulations mettent en lumière les limites de ce qui est dicible sur une scène théâtrale marocaine, sachant que ce qui peut éventuellement passer en version française deviendra scandaleux en arabe, et encore plus en *darija*, comme l'a montré la douloureuse expérience de Nichane.

Un exemple de coupure dans le texte original concerne 18 répliques (pages 39-40 de la version 2) qui ont totalement disparu dans la version en graphie arabe. Ce passage mêle étroitement religion et sexualité et risquait de choquer.

Uterrien 3 : Tu veux dire que toutes nos mères étaient des putes ?

Uterrienne 2 : C'est un hasard, mais c'est comme ça.

Uterrien 1 : Khellini nfser lik. Melli taygoulou ould lqohba. Lmouchkil machi f l'oum wa lakin f l'ould.¹²

Uterrienne 1 : Wella l'bent¹³.

Uterrien 3 : L imam tay goul « qate3 ydou men yed allah »¹⁴

Uterrienne 2 : Ça revient en même. C'est parce que nos mères ont forniqué sans l'accord de Dieu, qu'elles n'entretiennent plus de lien avec le ciel.

Uterrien 3 : Je traduis, elles n'ont plus le paradis sous la plante des pieds.

Uterrienne 2 : Dommage collatéral : leurs fils ou filles, sont déconnectés.

Uterrienne 1 : Et malheureux.

Uterrienne 2 : Pas forcément. On peut être déconnecté ou bikheer¹⁵.

Uterrienne 1 : Mais comment ça se fait que tu te la coules douce, toi ?

Uterrienne 2 : Wllit b7al mwi, qa7ba. W men ba3d, tla3t grad. Wa hakada l'ayyam¹⁶.

Uterrienne 1 : Et à ton avis, nous devrions tous devenir des putains comme nos mères pour nous en sortir ?

Uterrienne 2 : Il vous faudrait juste ne plus avoir honte d'être des fils de putes. Tu verras. Vous n'aurez plus le dos courbé.

Uterrien 3 : Comme si on expulsait une bouchée de pain avalée de travers, c'est ça ?

Uterrienne 2 : Ou un mauvais souvenir.

Uterrienne 1 : Mais on ne crache pas son passé comme on cracherait un caillou de sang. Parfois, on a du mal.

Uterrienne 2 : Joue le jeu et tu verras.

Un exemple de reformulation est p. 35-36 (version 2) où un passage particulièrement « offensif » sur la religion et le sexe (entièrement en français) est transposé dans des termes moins crus.

Ainsi, « changer de religion » devient « changer de peau » (غادي تبدل الجلد) ou « traverser la mer » (هو تقطع البحر)

« Se convertir » devient « voyager » (كتساف)

¹² Laisse moi t'expliquer, quand ils disent « fils de pute », ils n'en veulent pas à la mère mais au fils ...

¹³ Ou à la fille.

¹⁴ L'imam dirait « c'est quelqu'un qui a coupé les ponts avec Dieu »

¹⁵ Bien dans sa peau

¹⁶ J'ai suivi la voie de ma mère. Je suis devenu une pute, à mon tour. Après, j'ai gravi les échelons. Ainsi va la vie.

« Ta bite est la clef » devient « la serrure est sous le slip » (الساروت تحت السليب)

« Le sexe » devient *al-ḥabbân* (الحبان)

Uterrienne 1 : Et toi, tu y penses, au ciel ?

أنت كتفكر شي مرات ف شنو كاين الفوق؟

Uterrien 1 : Restons-en à la télé. Tu y crois ?

: خلينا غير هنا مع التلفزة. كتق بهم

Uterrienne 1 : Je zappe.

Je zappe

Uterrien 1 : Tu fais comme si tu changeais de **religion** ou comme si tu changeais de protège slip ?

ومللي كتزابي كتدير بحال إلا غادي تبديل الجلدة ديالك والا غير بحال ايلا غادي تبديل السليب؟

Uterrienne 1 : Non, comme si je changeais de trottoir.

لا بحال ايلا غادي نقطع الطريق وصافي

Uterrien 1 : Ce n'est pas toujours facile de traverser.

القطيع ما شي ديما ساهل

Uterrienne 1 : Mais il est encore plus difficile de **changer de religion**.

: اللي صعب هو تقطع البحر. الشي الآخر كيف والو

Uterrien 1 : Quelle différence ?

شنو الفرق؟

Uterrienne 1 : Quand tu zappes, tu regardes autrement. **Quand tu te convertis**, tu es vu autrement.

مللي كتزابي، كتشوف شوفة اخرى. ومللي كتسافر كيشوفو فيك شوفة اخرى

Uterrien 1 : واش جاب السفر للهضرة؟

Uterrienne 1 جا مع الهضرة

Uterrien 1 : Tu as peur du regard des autres ?

وقول لي كتخاف من الشوفة د الناس؟

Uterrienne 1 : J'ai l'habitude. Ils me voient comme une fille à part. Un mystère ambulant.

والفت كيشوفوني بحال شي بنت من نوع اخر. لغز ماشي على زوج رجلين.

Uterrien 1 : Et tu voudrais garder le mystère intact. C'est ça ? Tu ne voudrais pas qu'ils voient ton slip.

وتبغي اللغز يبقى كيف هو ما يفكّر حد. ما تبغيش يطلّو على السليب ديالك. ياك؟

Uterrienne 1 : Si. Je ne suis ni une nonne ni une chaste gardée. Mais je voudrais qu'ils m'écoutent, une fois, qu'ils apprécient la voix de mon âme et qu'ils oublient, un moment, les rondeurs de mon corps.

وعلاش لا. أنا ماشي كاهنة وما شي عزة محمية. ولكن بغيت شي مرة يسمعونني، يتصنّو لصوت الروح ديالي. وينساوا غير شوية د الوقت هاذ الغلاف المدور اللي كيلف ذاتي.

Uterrien 1 : Quoique tu fasses, le slip est le trou de la serrure d'où on jette un coup d'œil sur ton âme.

ما عندك ما تدير. السليب هو التقبة ديال الساروت منين كنطّلو على الروح ديالك

Uterrienne 1 : Alors, toi tu penses **que ta bite est la clé** ?

. هي بالنسبة ليك الساروت تحت السليب

Uterrien 1 : Je ne crois pas trop aux paroles d'Ilan mais je suis prêt à croire **que le sexe nous tirera d'affaire**.

أنا ما كنتيقش بزاف بالهضرة ديال ايلان، ولكن انا متيقن باللي الحل

باش نخرجو من Uterrus هو الحبّان.



La représentation théâtrale

La représentation a été enregistrée en Novembre 2009 au Théâtre MV de Rabat. J'ai pu constater que

les acteurs reproduisaient assez fidèlement le texte écrit, quelques répliques supplémentaires étant traduites en arabe ou surtout des fins de phrases. La mise en scène était résolument moderne et très sobre (scène noire, jouant beaucoup plus sur les éclairages que sur les décors). La personnification des caractères les rendait par contre beaucoup plus « marocains », par les habits en particulier (djellabah pour certains d'entre eux).¹⁷

Le côté ironique m'a semblé beaucoup plus perceptible que dans la version écrite. Le contraste entre les passages en fuṣḥā (la voix d'Ilan, la parodie des médias, l'appel religieux) prononcés de façon caricaturale et très emphatique et les passages en darija est beaucoup plus marqué dans la version orale que dans la version écrite. Dans la version orale non seulement l'emphase extrême ridiculise les passages en fuṣḥā mais les acteurs font des jeux de mots répétant le même mot sous des formes différentes comme dans le cas de « six » où l'acteur enchaîne *settatoun settati, sta* provoquant l'hilarité du public. Des expressions, des mots rendent les passages en darija moins

¹⁷ De très belles photos des représentations et un extrait vidéos sont disponibles sur le site facebook de la pièce <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&viewas=0&gid=34269220162>

littéraires. Ainsi « clandestins » traduit par *muhājir sirrī* (migrants caché) devient *ḥarrāga* dans la version orale. Dans le tableau 3, où l'un des Utériens s'adresse à un régisseur de Télévision, Mohamed est devenu Simo, donnant au passage une tonalité beaucoup plus « jeune » et marocaine

5. Conclusion

La pièce *Il/huwa* et la représentation qui en a été donnée par le Dabateatr relèvent d'un théâtre littéraire, qui laisse peu de place à l'improvisation. Le passage de la version 1 (française) à la version 3 (caractères arabes) et à sa mise en scène se traduit par un léger glissement du un peu moins « universelle » vers le un peu plus « localisé », i.e. marocain mais sans céder aucunement à la folklorisation. La distribution des langues (français/fuṣḥā/darija) est intéressante. Par rapport à la complémentarité français-arabe, on sent que D. Ksikes veut brouiller les frontières conventionnelles dans le sens qu'il traduit en arabe aussi bien des passages flirtant avec les tabous (sexualité en particulier) que des passages plus anodins. L'expression de la sexualité n'est donc plus exclusivement réservée à la langue française. Et en cela la pièce frôle les limites du « dicible », comme on peut le remarquer à la réaction du public qui a tendance à masquer sa gêne par le rire dès que des termes ou expressions considérées comme « crues » ou « vulgaires » sont prononcées en arabe marocain par des acteurs. La distribution entre le fuṣḥā/darija reste relativement conventionnelle (le fuṣḥā pour transcrire le caractère officiel, langue de bois) mais l'échelle des valeurs est inversée puisque les personnages parlant en fuṣḥā apparaissent toujours un peu ridicules.

L'idée d'adapter/traduire des textes littéraires en darija n'est pas nouvelle au théâtre au Maroc, mais comme dans de nombreux pays arabes ce sont surtout les pièces comiques (Molière, Marivaux, etc.) qui sont adaptés en darija, alors que les pièces plus « dramatiques » ou « sérieuses » sont souvent jouées en français ou en fuṣḥā. La singularité de *Il/huwa* se manifeste dans le désir de traduire un texte éminemment grave, un peu désespéré, de style Brechtien, et de le faire dans une darija qui emprunte très peu à l'arabe classique. On retrouve ici une volonté affichée de ne pas se contenter d'un théâtre du divertissement mais de privilégier « une culture faite d'exigences, de passion et de liberté ».

Cette démarche n'est pas unique et tend à se diffuser. Ainsi lors des éditions du 9 au 18 avril 2010 du Festival *Allons au Théâtre* on relève plusieurs autres pièces qui sont des traductions en darija de textes modernes :

3 Nuits avec Madox, par le Teatr Daha-Wassa – Rabat Texte de Matei Visniec, adapté en darija par Daha-Wassa ; Mise en scène : Ahmed Hammoudi

Bonsoir maman», Texte de Marsha Norman, adaptation en darija: Amine Ennaji, Mise en scène : Jaouad Essounani. (Amine Ennaji est l'un des acteurs du Dabateatr et a également joué dans plusieurs films récents).

Ces pièces ont été présentées aux Abattoirs de Casablanca, qui se présentent comme la nouvelle Fabrique culturelle de Casablanca et qui a abrité un débat autour du thème « La scène théâtrale bouge et s'organise ».

On perçoit donc bien à travers ces exemples, la volonté de parvenir à créer une darija littéraire moderne dont la syntaxe et le lexique empruntent très peu à l'arabe fuṣḥā. A l'inverse de ce qu'on observe pour les articles de presse ou bien les émissions de radios, la darija chez Ksikes n'est pas « encapsulée » dans la fuṣḥā. L'arabe fuṣḥā est traité, comme le français, comme un code autonome, que l'on insère éventuellement mais dans une pratique de code-switching, pas d'interlangue. Cette absence d'imbrication étroite entre darija et fuṣḥā fait que le texte de IL se distingue nettement d'autres adaptations théâtrale en darija (je pense en particulier à la traduction proposée par Mourad Alami d'une pièce allemande de G.E. Lessing, « Nathan le Sage).

Si l'on peut penser que c'est bien le souci de retransmettre l'oralité qui a ici animé D. Ksikes, on constate que son écriture théâtrale n'a rien à voir avec celle de la majorité des pièces en arabe dialectal marocain (caractérisées par l'emploi d'une darija un peu ancienne ou parfois orientalisante que l'on ne retrouve pas du tout chez Ksikes). La langue théâtrale de Ksikes ne correspond pas non plus à celle du cinéma marocain récent (par exemple celle du film « Souviens toi d'Adil » où l'on retrouve l'acteur Amine Naji qui a aussi joué dans IL/huwa) car Ksikes introduit des formules poétiques ou métaphoriques absentes du cinéma, même si dans les deux cas on note une volonté d'employer des termes crus et de ne pas tomber dans une darija aseptisée.

La popularité grandissante du théâtre de D. Ksikes-Dabateatr (le public était beaucoup plus nombreux à la première de 180° en 2010 qu'à celle de IL/huwa en 2008 et incluait de nombreuses personnalités du Who's who culturel rbat et les représentations en Décembre 2010 de IL/houwa à Agadir ont fait salle comble) pourrait laisser penser que cette darija littéraire moderne trouve son public, au moins dans l'axe urbain Rabat-Casa. Quelques échos glanés ici et là de réactions de spectateurs révèlent cependant que cette darija est considérée comme parfois « un peu difficile à comprendre ». Il ne faut donc pas sous-estimer le phénomène de mode médiatique car tout au long de l'année 2010 le dabateatr a bénéficié d'une bonne couverture médiatique dans les journaux et les radios marocaines . C'est peut-être plus les thèmes traités (aliénation, soumission, diktat des médias) qui attirent les gens que la langue elle-même mais comme le rappelle souvent D. Ksikes lui-même le théâtre ce n'est pas la simple transposition d'un texte mais une alchimie entre des mots et des voix, des corps, des musiques et une mise en scène.

Mais dans tous les cas, le travail sur la langue de Ksikes et des acteurs du Dabateatr s'inscrit bien dans une dynamique que l'on relève dans de nombreux autres pays arabes (Liban, Palestine en particulier) : sortir du divertissement, faire reculer les tabous linguistiques et sociaux, ne pas se limiter à des questions de militantisme politique comme ce fut le cas dans les années 1960-70 mais s'intéresser avant tout à l'expression du Moi, incluant l'expression de la sexualité.

Bibliographie

Belghali, Mouna. (2010). « A quand la Nayda dans le théâtre contemporain ? ». *Le Magazine Littéraire du Maroc (mlm)*, 3-4, 97-98.

Touzany, Amina (2003). *La culture et la politique culturelle au Maroc*. Casablanca: La croisée des chemins.

Zégri, Khalid, (2008) « Entre éthique et philosophie, l'écriture selon Driss Ksikes », *Revue de littérature Afrique-Caraïbe*, N° 170, pp. 87-89